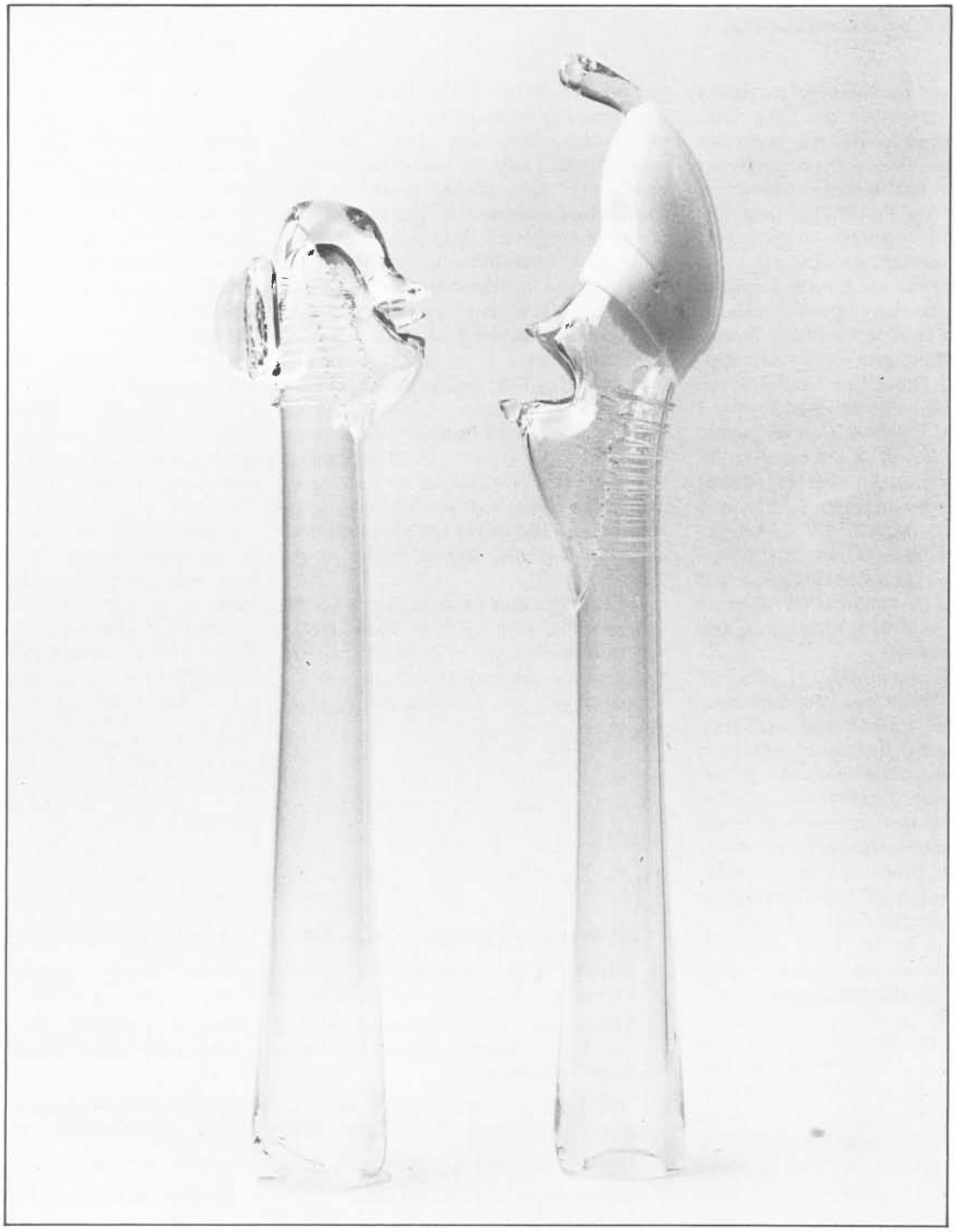
marts 87

Museums magasinet 38



Meddelelser fra Danmarks museer

Fortiden er fremtid – en anmeldelse og en anbefaling

Palle Friis, Vendsyssel historiske Museum

06. b Nationalmuseet

Det umiddelbart forunderlige postulat i overskriften, var titlen på Carl Otto Riechs TV udsendelse den 18. marts om Nationalmuseets store udbygningsprojekt der, takket være 250 millioner kroner fra Egmontfonden og Folketinget skal forvandle den gamle institution til en moderne og effektiv formidlingsvirksomhed.

Det nye museum skal fortælle os »hvad det er at være dansker« og »stive vores identitet af« forklarede Bernhard Baunsgaard os på Folketingets vegne i udsendelsens indledning. Olaf Olsen fortalte, at det nye museum skal vise højdepunkterne i vores kulturarv i gennemgribende nyopstillinger, formidlet til os ved nye utraditionelle metoder i et, for vore breddegrader, hidtil ukendt omfang. John Erichsen vil fortælle kulturhistorie, der rækker væsentligt længere op mod vore dage end vi tidligere har oplevet og udstillingerne skal berette om os alle sammen, fra vugge til grav, i alle vore sociale variationer og kulturelle sammenhænge.

Foruden det økonomiske grundlag er der en række forskellige forudsætninger for at museumsprojektet kan realiseres. Der skal først og fremmest opføres et stort, klimastyret centralmagasin til det genstandsmateriale som ikke skal udstilles og der skal foretages en gennemgribende udbygning og modernisering af museumskomplekserne i Brede og Prinsens Palæ. Endvidere skal der for 50 millioner opbygges et kæmpemæssigt databasesystem, en folkets database, hvorfra vi på museet eller gennem hybridnettet vil kunne hente informationer om alle tænkelige kulturhistoriske forhold.

Esben Dragsted, der står bag de mange penge fra Egmont-fonden pegede på, som sin forudsætning for projektets realisering, at ledelsen skal være sig målene bevidst og besidde strategiske egenskaber og Olaf Olsen beroligede med at både han og museets tusinde medarbejdere nok skal klare opgaven, selv om der skal arbejdes meget hårdt. »Museumsfolk arbejder ikke bare fra 8-5.«

Med denne blandede appetitvækker, som nok kunne sætte fantasi og tanker i sving, burde TV udsendelsen efter min mening være sluttet, med et løfte om en ny eller flere nye udsendelser, når resultaterne af Nationalmuseets mange planlægningsgrupper i løbet af foråret bliver sammenfattet i den endelige handlingsplan. Men desværre kunne man ikke nære sig for at vise eksempler på, hvad Nationalmuseet vil byde os i fremtiden og det blev til en både tynd og kedsommelig kop te. Vi så nogle få af arkitektens tegninger og planer i en streg der bestemt ikke var egnet til fjernsynsskærmen, vi fulgte en flok skolebørn på besøg i de eksisterende udstillinger i snak med en museumspædagog og vi så de samme børn forsamlede om en papkasse med pilespidser fra uroksefundet ved Prejlerup og omkring en museumsmand, der gjorde rede for hvorledes man kan trække oplysninger om et oldtidsfund ud af en database, ved at trykke på en knap.

Jeg er helt sikker på at de medvirkende museumsfolk underspillede deres roller helt bevidst, for ikke at fylde os, på den anden side af skærmen med noget man ikke kunne stå ved. Museumsfolk er ikke bare flittige men også – i reglen – meget vederhæftige mennesker. Det skulle såmænd heller ikke undre mig, om de medvirkede under pres fra TV-folkene, der ville have »kød«, »facts«, »action« eller hvad det nu hedder, på skærmen. Museumsfolk er også høflige mennesker, der har svært ved at sige nej. Under alle omstændigheder så virkede de gamle filmklip med den unge magister Glob i denne sammenhæng som fyldemad, fordi udsendelsen skulle vare i 35 minutter.

Kære venner på Nationalmuseet og i Danmarks Radio: I skylder os en række ordentlige udsendelser om Nationalmuseet og fremtiden. Det er nok både dyrt og vanskeligt at lave, men jeg ved I kan. For nogen tid siden så vi på TV skærmen en udsendelse om det store mumiefund fra Grønland, hvor man lod en række af de mange forskere der har været involveret, fortælle i deres eget miljø om deres muligheder, undersøgelser og resultater. Det var en af de bedste og mest engagerede udsendelser af den slags jeg nogen sinde har set, skal jeg hilse og sige.

Lad os få en række nye udsendelser, hvor de fagfolk der skal etablere museet får midler og mulighed for at komme til orde, med både kendsgerninger og visioner. Læg benovelsen over databehandling på hylden. En hel ny generation er ved at vokse op med dette hjælpemiddel som en selvfølgelighed og om tre til fem år er skærm og manual et selvfølgeligt møbel i alle hjem.

Sophus Müller blev i udsendelsen citeret for følgende definition: Et museum er det sted, hvor genstande samles, bevares, udstilles og forståes. Jeg synes den gamle direktør for Nationalmuseet stadig har ret. Bøger, billeder, video og EDB systemer er værktøj til en bedre forståelse. Tingene selv er museernes største aktiv.

MUSEUMSMAGASINET, marts 1986 og Meddelelser fra Danmarks museer.

Udgivet af Museumstjenesten for Statens Museumsnævn, Nybrogade 2, 1203 København K. Udkommer fire gange årligt (marts, juni, september, december).

Redaktion: Jan Garff, Statens Museum for Kunst, Tove Hatting, Zoologisk Museum, Peter Seeberg, Viborg Stiftsmuseum (ansvarshavende), Vibeke Woldbye, Kunstindustrimuseet.

Redaktionens adresse: Ørslev Kloster, Hejlskovvej, 7840 Højslev.
Redaktionssekretær: Tove Borre, Ørslev Kloster. – tlf. 07-538565..

Redaktionen slutter 1. februar, 1. maj, 1. august, 1. november.

Abonnement årligt: 60 kroner. Ekspedition: Museumstjenesten, Sjørupvej 1, Lysgård, 8800 Viborg. Tlf. 06 - 66 76 66.

ISSN 0105-8061

Sats og tryk: Special-Trykkeriet Viborg a-s

Wenn jemand eine Reise tut, ...

06.41 Tyskland

FDK's Tysklandsrejse 27.10.-3.11. 1987

Jesper Knudsen, Holstebro Kunstmuseum
Marianne Saabye, Den Hirschsprungske Samling

Rygterne om det tyske museumsboom har længe svirret i luften. Men kun de færreste af os har haft mulighed for at stikke fingeren i den germanske jord og få et generelt indtryk af, hvor de seneste års markante udviklinger bærer hen – medens vi diskuterer et moderne museum for kunst.

Dagligdagen på et dansk museum tillader ikke mange svinkeærinder, og netop derfor indså FDK nødvendigheden af at skaffe luft under fælles vinger.

Takket være et væsentligt tilskud fra Novo Fonden og Lilian og P.T. Nielsens Fond lykkedes det at bringe rejseudgifterne ned, så alle museer havde mulighed for at deltage. Og lige så glædeligt var det, at ca. 20 museumsbestyrelser forstod betydningen af at sende folk afsted.

Det var med nogen bæven, vi satte ca. 15 museer på programmet, men hensigten var at få flest mulige museumsindtryk på denne uge. Hertil kom foredrag og møder med tyske kolleger på museerne, i den danske ambassade og under private former. Museumsfolket er en sej race, og der meldtes hverken om døde eller sårede undervejs. Det forberedende arbejde havde stået på i over et år, støttet af Rådighedssummen. Mag.art. Marianne Asmussen havde således påtaget sig at være »rejsesekretær«, og sørgede blandt meget andet for kontakt til museerne og udarbejdelse af et gedigent rejsekompendium med introduktioner og relevant litteratur.

Man kunne vel have vejet sig frem til, hvor mange tons tysk museumskatalog, hver deltager hjembragte. Måske kunne man også tælle de mange timers intens museumssnak, men summen af inspirationer og erfaringer er dog lige så lidt målelig som ømme fødder.

Den sorte granitfacade. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
Foto: Sven Jørn Andersen

06.1 indretning

Ophængning – udstillingformer

Leila Krogh, J. F. Willumsens Museum, Frederiksund

I forbindelse med det store boom i kunstmuseumsbyggeriet i Tyskland er der investeret utrolige summer på arkitekturen. Omfattende udviklingsarbejde har skabt et væld af forskellige løsninger på museumstekniske spørgsmål. Men samtidig har de bevilgende myndigheder været uhyre tilbageholdende med driftstilskuddene. Det er måske grunden til, at man ikke har formået at lave et tilsvarende udviklingsarbejde i præsentationen af samlingerne. Det havde ellers været en oplagt anledning til at tænke i nye baner og arbejde med iscenesættelsen af kunstværkerne. Eksempelvis var ingen steder magasiner tilgængelige for publikum.

I spørgsmålet om ophængning er to faktorer særlig væsentlige. Det er dels arkitekturen som fysisk ramme, dels den måde kunstværkerne bliver præsenteret på.

Arkitekturen

Kunstmuseumsarkitekturen kan være udformet enten ekspressivt med et personligt udtryk eller anonymt med diskrete virkemidler. Det må absolut konstateres, at den specielle og personlige arkitektur ikke dominerer kunstværkerne, men tværtimod giver ideelle rammer som en kvalificeret medspiller. Det giver en ekstra dimension, at kunstværkerne ikke kun skal leve indbyrdes, men også i forhold til den omgivende arkitektur. Når Guggenheim museet i New York ofte er blevet anklaget for at være for dominerende, er det en upræcis anklage. Problemet må henføres til de besøgendes fornemmelse af, at de falder ned gennem rummet.

I Hans Holleins museum i Mönchengladbach byder den meget varierede arkitektur på rige oplevelser i hvert eneste rum og ved hvert eneste kig. Arkitekturelementerne er en sand collage af søjler, reposer, balkoner, trapper, åbninger, specielt udformede rum m.m., som hele tiden giver overraskelser i vandringen. Kunstværkerne er anbragt højt og lavt, i uregelmæssige forløb med skulptur i ophobninger eller en enkelt opstilling anbragt asymmetrisk i rummet. Indretningen bekræftede til fulde, at en udtryksfuld arkitektur var et fint supplement til ophængningen.

I præsentationen af Kölnerskolens malerier i det nye kunstmuseum i Köln var de anbragt således, at man som baggrund havde vinduer, hvorigennem man så domkirken i Köln. Det var også en fornem syntese mellem arkitekturen og kunstværkerne.

Den anonyme arkitektur kan i værste fald få kunstværkerne til at virke kedelige. I Quadrat Bottrop har arkitekten Bernhard Küppers arbejdet med kubiske bygningsdele i den tilbygning, der skulle huse bauhausmaleren Joseph Albers billeder. Der opstår ikke noget spændingsfelt mellem arkitekturen og indholdet. Ydermere har man ikke i ophængningen understreget Albers' farveteorier eller fremhævet hans særlige kvaliteter. Kun ét sted var seksten kvadratiske billeder hængt op i ét stort kvadrat.

Man kunne godt have udnyttet hans egne malerier, hvor han demonstrerer, at en farve afhænger af de farver, den bliver sammenstillet med. Man kunne have givet gulv, vægge og lofter Albers' farver, så de besøgende kunne mærke farveteorierne på deres egen krop.

Samlingerne

Ved en indflytning i nye bygninger kunne man tænke sig, at man havde valgt at hænge op efter helt nye principper, hvor man eventuelt i højere grad blandede de forskellige medier, eller forskellige landes kunstfrembringelser eller kombinerede forskellige perioder. Man kunne også tænke sig nye ophængningsprincipper, hvor man inddrog andet end de gode pladser på væggen.

I Sammlung Peter Ludwig i Köln var den moderne kunst placeret i blandt andet kælderetagen. Her var en frodig blanding af malerier og skulpturer, afvekslende fra rum til rum. Den nyere amerikanske kunst og den nyeste tyske kunst var præsenteret side om side, hvilket understregede forskellene. De følgende rum var lyse og mørke, tætte og enkle, et sted afbrudt af en videoforestilling. Sådanne utraditionelle sammen- og modstillinger skærpede de enkelte kunstværkers udtryk og viste overraskende sammenhænge.

I Staatsgalerie i Stuttgart har den skotske arkitekt James Stirling skabt et tilbygningskompleks til en 19. århundredes bygning. I rummet hvor de to bygninger støder sammen var i forbindelse med en særudstilling arrangeret en opstilling, der forbandt nutid og fortid. Giulio Paolinis *Mimesi* 1975-76, med to kopier efter den medicæiske Venus fra Uffizierne var opstillet sammen med søjlestumper, spejle og grafik med klassiske referencer. Det var en fint markeret overgang mellem det moderne og det ældre.

De nye museumsudstillinger med store imponerende rum med flotte kunstværker er uhyre velegnede som showroom. Undertiden fungerede de samtidig som et sted med lige dele kunstbetragtning og promenering af egen mode. Folk kommer der ikke kun for at opleve kunstværker, der allerede er skabt. De skaber sig selv som kunstværker for at komme der. Der opstod en udstilling i udstillingen og funktionen har flyttet sig fra dannelsesformål til sociale formål.

Samtidig lægger de store museer op til store kunstværker. Når kunstnerne næste gang bliver trætte af de store formater, må de tænke sig om en ekstra gang, før de går ned i mindre størrelse. De vil nemlig ikke gøre sig nær så godt i de moderne udstillingsomgivelser.

Staatsgalerie, Stuttgart. Giulio Paolinis »Mimesi«. 1975-76.
Foto: Peter Walser, Stuttgart.

06.41 Tyskland

Samlingerne i de nye tyske kunstmuseer

Nina Hobolt, Randers Kunstmuseum
Jette Kjærboe, Kastrupgårdsamlingen

Efter en rundrejse til museerne i Düsseldorf, Mönchengladbach, Krefeld, Essen, Köln, Frankfurt og Stuttgart m.fl. er man naturligvis grøn af misundelse. I en nuance, som kun overgås af det irgrønne vinylgulv i Stirlings foyer i Staatsgalerie Stuttgart. For det er pragtfulde samlinger, der findes i disse kunstens paladser.

Når den første begejstring over at have set så mange hovedværker med så korte intervaller har lagt sig, melder de mere analytiske overvejelser sig, og man ser sammenhænge og linjer og paralleller, og indimellem bliver man forbløffet over, hvor ens samlingerne også er. Så ens at man næsten kan lave en skematisk opstilling af, hvad der tilsyneladende skal hænge på væggene i et tysk kunstmuseum idag.

Der skal være:

Udenlandsk, især fransk, kunst fra midten og slutningen af det 19. århundrede, arbejder af Monet, Degas, Derain, Gauguin osv. Overgangen til og begyndelsen af det 20. århundrede belyses ved navne som Matisse, Kandinsky, Picasso, Braque, Chagall, Léger osv. Tysk kunst fra 1800-tallet vises sammen med de franske impressionister, men især den tyske kunst fra begyndelsen af det 20. århundrede, ekspressionismen, belyses flot via mange væsentlige værker på de fleste museer. De placeres nær de franske kubister og »les fauves«: Kirchner, Macke, Heckel, Nolde og Barlach. Også Neue Sachlichkeit vises med, omend få, eksempler: Dix og Grosz, ofte sammen med Max Beckmann som den, vel nok mest, fremtrædende tyske kunstner fra 1. halvdel af 1900-tallet. Bauhaus (Schlemmer, Albers o.a.) belyses med enkelte eksempler.

Mellemkrigstiden belyses også i en fælles tysk/international sammenblanding: Schwitters, Duchamps og en glidende overgang til surrealismen med Ernst, Tanguy og Dali, gerne også Arp.

Det spontane maleri vises især via Dubuffet og, hvis man er heldig, Mark Tobey. Der er få Cobra-kunstnere i de tyske samlinger.

Der er rent pladsmæssigt ofret meget store arealer på amerikansk kunst efter 1950, og de samme navne dukker frem med en øjensynlig uafrystelig lovmæssighed.

Hyppigt er den tyske kunstner Gerhard Richter ophængt i sammenhæng med amerikansk popkunst. Beuys har altid et, som oftest stort rum, der alene er helliget hans installationer.

Men ellers er det dog den nye tyske ekspressionisme med Kiefer, Baselitz, Penck, Immendorf m.fl., der repræsenterer kunstens udvikling inden for de sidste år, selv om der som oftest kun vises eet billede af hver.

Den amerikanske og tyske realisme fra 70'erne er svær at se på de tyske museer, ud over navne som Duan Hanson, Segal og Kienholz.

Efter de store ødelæggelser under krigen måtte man begynde forfra med genopbygning af samlingerne, samtidig med at nye kom til, efterhånden som de økonomiske forhold var til det. Og det var nærliggende at erhverve den umiddelbare samtids kunst. Dette er dog ikke forklaring nok på, at netop disse dele af samlingerne i så høj grad er skåret over samme læst. Det er som om, »So ein Ding muss ich auch haben« er det grundlæggende princip, og det ser ikke ud som om, museerne indbyrdes har nogen aftale om virkeområder.

Inden for området: kunst efter 1945, er det især den amerikanske billedkunst, der er meget af.

Selv om man retter blikket tværs over Atlanten, fornægter man ikke sine egne rødder (nogen af dem i hvert fald), i og med at den tidlige tyske ekspressionisme mange steder er så fyldigt repræsenteret. Det var den kunst som blandt meget andet blev stemplet af nazisterne som »entartet«. Og nogle steder har man gjort sig store anstrengelser for at rekonstruere netop disse dele af samlingen. Så meget mere mærkeligt er det, at den nye tyske ekspressionisme er så sparsomt repræsenteret. Især da den i andre lande betragtes som et så væsentligt bidrag til nutidens kunst. I kataloget til museet i Düsseldorf giver direktøren udtryk for, at samtidskunsten er noget man stiller sig afventende over for. Og det er da også et ikke ualmindeligt musealt synspunkt. Bare man ikke tøver for længe, for med den hast tingene (og priserne) udvikler sig idag, kan man hurtigt komme for sent til det tog, man måske skulle have købt billet til alligevel. I sidste ende har det noget med dristighed at gøre. Det er stort set pæne billeder, de har, og de hænger så pænt på væggen. Der er ikke levnet meget plads til eksperimenterne, rodet og det vilde og det underlige eller til installationer for den sags skyld (Beuys dog undtaget). Og det skyldes måske også, at de store, tyske privatsamlinger danner normen de steder, hvor de ikke reelt *er* indholdet i de museer, vi besøgte.

For det er et af de bemærkelsesværdige fænomener i den tyske museumsverden. Privatsamlingernes og privatsamlernes betydning. Det er vanskeligt på så kort tid at trænge igennem til, hvad private storsamleres deponeringer, testamentariske løfter og donationer betyder for det betænkte museum. Men at de private samlere stiller krav, ser man i hvert fald i forhold til de huse, kunsten skal være i. Betingelsen er ofte, at der bygges et nyt museum, eller at der bygges en ny fløj til et eksisterende museum, og hvem arkitekten er, og hvordan det bliver, og hvor mange millioner, det offentlige bruger til at bygge for, er heller ikke ligegyldigt. Sikkert heller ikke for det offentlige. Og så får man disse pragtfulde bygninger, og inden i er der disse pragtfulde privat-samlinger. Og hvad så med driften, arbejdslønninger og penge til indkøb og alt det kedelige der. Det er der tilsyneladende sat knapt så mange penge af til.

Joseph Beuys i smagfuldt arrangement. Mönchengladbach.
Foto: Sven Jørn Andersen.

06.41 Tyskland
06.1 bygninger

Museumsarkitektur i Vesttyskland

Sven Jørn Andersen

Når man skal bygge huse, og det gælder alle slags huse, må der være god overensstemmelse mellem arkitekturens udformning og det, der skal være indeni. Arkitektur er for mig et samspil mellem tre kategorier: Skønhed – Funktion – Økonomi. Der kan ikke røres ved én af disse størrelser, uden at de to andre også påvirkes.

Det er med denne ballast af teori og praktisk erfaring, jeg har set på museumsbyggeri, idet jeg som museumsleder dog har været tilbøjelig til at betone funktionskravet. Altså huset som en ideel ramme om en levende, nutidig museumsvirksomhed, der kan give et stort, bredt publikum oplevelser af kvalitet.

KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN, Düsseldorf. Åbnet 14.3.1982.
Arkitekter: Dissing og Weitling, København.
Økonomi: 15000 m^2 til 84.5 mill. DM (= ca. 21000 kr. pr. m^2).

Museet i Düsseldorf er stort og smukt, resultatet af en international arkitektkonkurrence med danske vindere. Samlingen er af ganske god kvalitet, men ikke særlig omfattende. Huset forekommer således at være for stort anlagt i forhold til indholdet. Det vil blive meget dyrt at drive det store hus. Måske bliver der så ikke råd til at købe kunst.

Museet er placeret midt i den gamle bydel. Det virker ikke dominerende, men ideelt tilpaset det omgivende miljø. De omkringliggende huse spejler sig næsten eventyrligt i den sorte granitfacade. Man får lyst til at gå indenfor. Oplevelsen er forberedt.

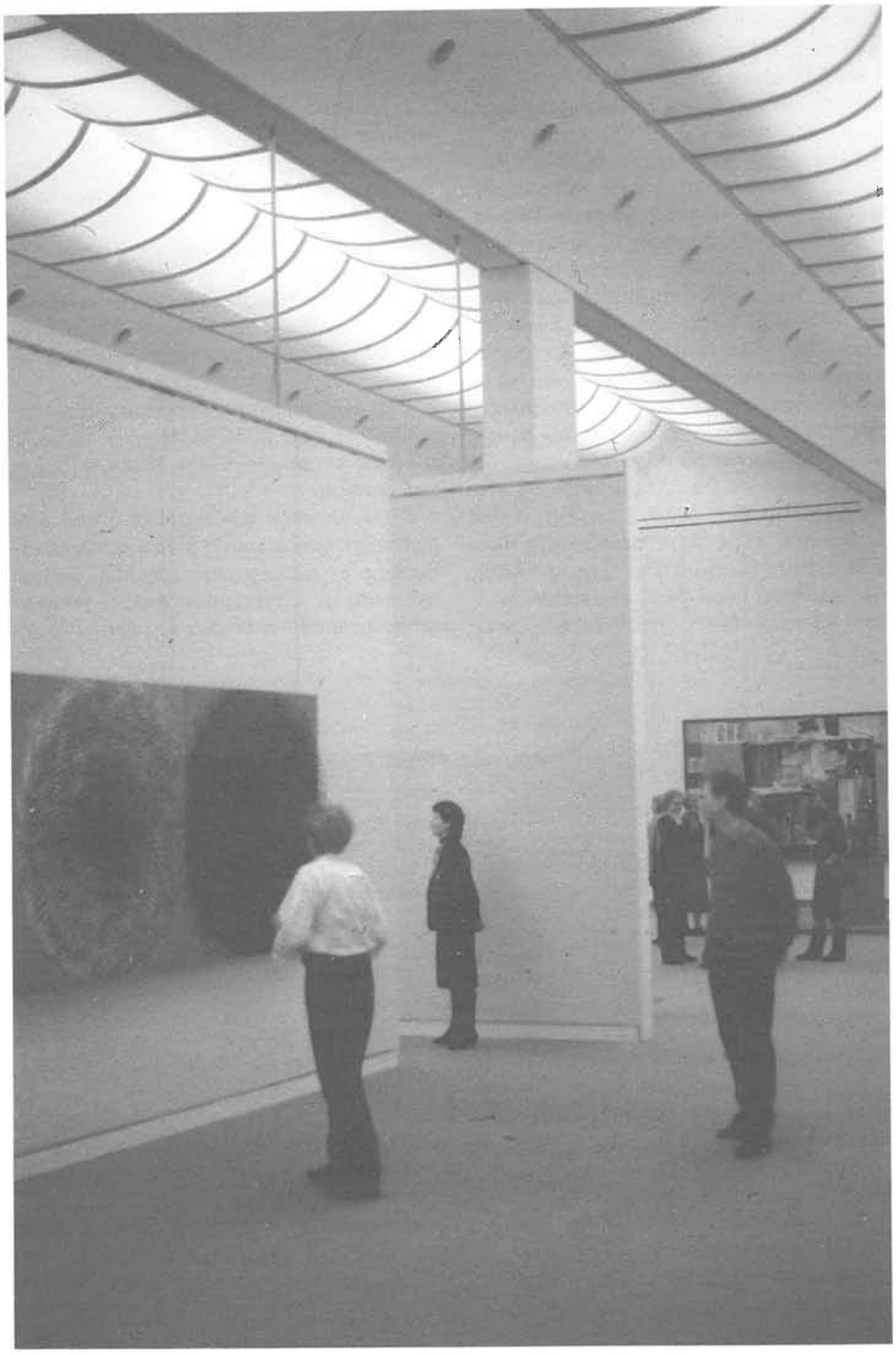
Dog er selve indgangen ikke spændende. Ind gennem et portrum, som minder om indkørselen til et P-hus. Videre gennem karusselslusen ind i foyeren, som virker nøgtern og lidt kedelig. Men her kan museumsfolkene selv gøre meget for at byde velkommen.

Museets samling udstilles i en række rum af vekslende udstrækning, rumhøjde og indretning. Man starter i relativt lave rum og slutter af i store sale, hvor der er højt til loftet. At følge ruten rundt i disse velproportionerede rum er en oplevelse i sig selv. Netop afveksling i rumoplevelsen. De større rum er inddelt i mindre enklaver ved hjælp af såkaldte »let flytbare vægge«. Overalt var der luft mellem de udstillede værker, hvilket ofte kan være rart. Men her savnede mange billeder gode naboer. Der er plads til mindst dobbelt så mange billeder i museet.

Det tilbagevendende problem med de skiftende udstillinger var løst med en kæmpe kunsthal, som kan underdeles ved hjælp af nævnte flytbare vægge. Den udstilling, jeg så, var en traditionel separatudstilling med billeder i salonstørrelse. Væggene zigzaggede sig monotont ned gennem hallen. Kedeligt.

Belysningen i museet har fået en ideel udformning. Det har været dyrt, men noget af det bedste lys, jeg hidtil har oplevet. Der er overvejende benyttet ovenlys. Det samme konstruktionsprincip er anvendt i alle malerisale. Belysningen er udviklet specielt til museet, en videreførelse af den kendte shedtag-konstruktion. Lyset kommer indirekte ned via afrundede skærme. Der er rigeligt lys, som fordeles blødt og behageligt i hele rummet. Man kan se, hvorfra lyset kommer og hvordan, idet selve konstruktionen er synlig og indgår som en smuk og væsentlig del af arkitekturen.

Et museums cafeteria tillægger jeg stor betydning. Belønningen for alle intellektuelle og fysiske anstrengelser, muligheden for i fred og ro at reflektere over det oplevede. Cafeteriet her virkede trangt. Serveringen uinteressant. Jeg havde mere lyst til at besøge værtshuset på den anden side af gaden. Men det var måske også meningen?



Smukt formet ovenlyskonstruktion, ideel belysning. Düsseldorf. Foto: Sven Jørn Andersen.

Cafeteria og bar på højt professionelt niveau. Köln.
Foto: Sven Jørn Andersen.

I øvrigt virkede museet som et færdigt hus, hvor der også var kælet for detaljerne. Men de lokale brandmyndigheder og elektrikeren havde været på spil med nogle vanvittigt placerede installationer. Ærgerligt, når det øvrige hus er så velgennemtænkt.

Det var en udpræget positiv oplevelse at besøge museet i Düsseldorf. De danske arkitekter har skabt et ideelt museum. Men jeg har stærkt på fornemmelsen, at de lokale museumsfolk skal til at oppe sig lidt for at kunne leve op til disse rammer.

WALLRAF RICHARTZ MUSEUM/ MUSEUM LUDWIG, Köln. Åbnet 6.9.1986.
Arkitekter: Peter Busman og Godfrid Haberer (Vesttyskland).
Økonomi: 25000 m^2 til 275 mill. DM (?) (= ca. 44000 kr. pr. m^2). For denne pris kan der opføres 35 danske provinsmuseer á ca. 30 mill. kr.

Dette er Vesttysklands nyeste og største museumskompleks, resultatet af en international arkitektkonkurrence. Det er meget stort og meget dyrt. Men der er samtidig et godt indhold. To store, gode samlinger, der tilsammen kan belyse 700 års kunsthistorie.

Museet indgår i et storslået projekt, der skal hævde Kölns status som europæisk stor- og kulturby – sammen med byens øvrige museer, et koncerthus og selvfølgelig domkirken. Der forventes et besøgstal på 5-10000 pr. dag.

Museet er anlagt centralt ved domkirken. Der er ofret meget på den ydre udformning, overflader m.v. Det er et smukt og indbydende hus, som supplerer det bestående miljø på forbilledlig vis. Man kommer bogstaveligt lige ind fra gaden i en stor foyer med rigtig boghandel, information, garderobe og billetsalg. Der var allerede et mylder af mennesker fredag formiddag kl. 10. Museet var klar til at tage imod og kunne klare presset.

En dominerende, lang og bred trappe fører den besøgende op til de forskellige samlinger, og med den strøm af mennesker op og ned kunne trappen ikke have været en halv meter smallere.

Udstillingsrummene var af vekslende udstrækning og loftshøjde. Der var ofret megen omhu på placeringen af de enkelte værker, så man oplevede kunsten i god overensstemmelse med arkitekturen.

Belysningen var et kapitel for sig. Overvejende ovenlys efter shedtag-princippet med indirekte lysindfald. Men der var også en del sidelysrum, som kunne give både malerier og skulpturer et spændende retningsbestemt lys med dertil hørende skygge. Dette sidelys har nogle kvaliteter, som det mere diffuse ovenlys ikke har. Endelig havde nogle af rummene regulerbart kunstigt lys, specielt til ældre lysfølsomt maleri og kunst på papir. Der har ikke været sparet på lyskonstruktionen.

Alt i alt var det en oplevelse at bevæge sig rundt i det afvekslende rumforløb. Dog må jeg indrømme, at jeg havde svært ved at koncentrere mig om de arkitektoniske detaljer. De gode billeder på væggene forstyrrede gang på gang.

I museets kælderplan var der et antal rum af forskellig størrelse. Her udstilledes en del af de nyere værker, som kan være problematiske i traditionelle udstillingsrum: tableauer, installationer, rumkunst o.s.v. Endelig har museet en stor hal, specielt til særudstillinger.

Museets cafeteria er en stor forretning med plads til et par hundrede siddende gæster. Selvbetjening for de spisende, betjening ved baren. Omfattende og spændende spisekort. Et rart spisested, selv om der også her var trængsel.

Når man tager de mange besøgende i betragtning, var der i grunden meget roligt på museet. En god varm museumsoplevelse med mange – måske for mange – impulser. Jeg fandt egentlig ingen mangler. Men jeg kan se, at museet allerede har et par problemer. Der skulle betales entré og vises billet ét sted. Jeg kunne tælle mindst fem døre ud til det fri. To vagter skulle klare dette problem, og det lykkedes mig at blive antastet af dem begge.

Men det største problem i det hele taget er driftsøkonomien. Med et brugsareal på 45000 m^2 og et personaleforbrug på ikke under 200 ansatte skal der en del gennem tælleapparatet hver dag for at få regnskabet til at hænge sammen. Endelig forlyder det, at anlægsregnskabet meget vel kan løbe op i 400 mill. D-mark, inden det kan afsluttes. Byrødderne i Köln vil sikkert komme på arbejde i nærmeste fremtid.

NEUE STAATSGALERIE, Stuttgart. Åbnet 9.3.1984.
Arkitekt: James Stirling (f. Glasgow 1926).
Økonomi: 12400 m^2 (?) til 69.7 mill. DM (= 22400 kr. pr. m^2).

Stuttgart-museet er en del af et samlet projekt, som også omfatter Kamertheater og Musikhochschule. Ovenstående økonomi omfatter kun selve museet.

Det var med bange anelser, jeg drog af mod Stuttgart. Hvordan skulle dette kultsted for postmodernismen (PM) kunne forenes med præsentation af billedkunst? Men jeg må sige, at min frygt blev gjort til skamme. Guruen Stirling og hans disciple har skabt et særpræget hus – som PM konsekvent. Men inden i dette hus – næsten som ét stilfragment blandt andre – er der en række klassiske udstillingsrum, hvor kunsten udstilles og respekteres. Genialt.

Museet er som nævnt en del af et større kompleks. Ydermere er det en tilføjelse til en ældre museumsbygning, som bl.a. rummer museets samling af ældre tysk og nederlandsk kunst. Den yngre del af samlingen er udstillet i Stirling's hus. Det er en ret omfattende samling af god kvalitet, som fortjener en god ramme.

Projektet er stort og flot lagt an og ikke helt billigt. Der forekommer dog at være overensstemmelse mellem de ressourcer, der er anvendt på rammen i forhold til dens indhold.

Bussen holder ved kantstenen. Straks ses et PM-skilt, som tydeligt viser hvor og hvornår. En trappe fører op gennem den funktionsløse port (blåmalet Akropolis med nisserøde overliggere). Videre op ad slisken med borgmuren på venstre hånd (beton og okkergul travertin, italiensk middelalder). På højre hånd et svært gelænder (gammelrosa pipe line med indlagt lys). Så indgangspartiet: Blålig spejlglas med græsgrønne metalribber. Facaden bølger sig frem mod hoveddøren. Det var

06.9 særudstilling "Teatermøbler"

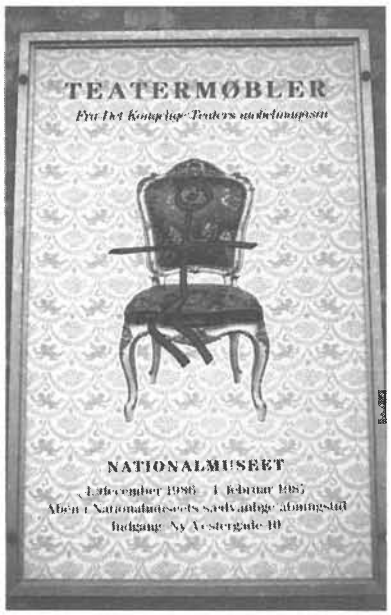
Møbler og midler

Jørn Schmidt

Museumsmagasinet har bedt mig berette om den netop afholdte udstilling på Nationalmuseet »Teatermøbler«. Korte beretninger har det dog med at placere sig mellem de to berømte stole, læs her: det informative og det underholdende. Altså hverken eller. Jeg ved ikke om jeg kan gøre noget ved det, men i et forsøg på at gardere mig herimod vælger jeg mediebevidst, som man jo må være, tegneserien som formelt forbillede. Billede følger tekst. Som indhold anvendes dokumenterende materiale fra selve udstillingen. Mere underholdende, mere saglig kan man vist ikke være. Eller hur?

Formidlingssituationen er vigtig.

Den ærværdige læserkreds taget i betragtning forekommer mit valg lidt speget. Men, kære læser, formen afspejler ingen direkte mangel på respekt for din fatteevne. Formen kan også begrundes mere sagligt. Pressen har jo allerede i rigt mål informeret om udstillingens afholdelse og i nogen grad om dens emne og forudsætninger. Dertil kommer at der er udkommet et anbefalelsesværdigt fint katalog med den nødvendige uddybende baggrundsinformation. Men da udstillingen nu er forbi, salene tomme og det hele ikke længere kan beses, vil en billedfortælling måske kunne fylde tomrummet, som de fleste særudstillinger efterlader sig. Men, men, billeder er kun små og grå, det fastholdte kun en svag genklang af den store og farverige udstilling.



Rundt om i byen ses i skrivende stund stadig de stilige plakater, der skulle lokke folk til udstillingen. De sarte farver har mistet deres finesse og til overflod har også graffitien nået dem. Også de fortæller nu deres »det er forbi!« Således afhænger ethvert produkt af formidlingssituationen. Betydninger er for det vågne øje særdeles labile.

Udstillingen, der løb fra begyndelsen af december og frem til d. 1. februar, var sidste led i en pæn lille kæde af tiltag, der indledtes med et opsigtsvækkende fund af et sæt møbler tegnet af N. A. Abildgaard i teatrets gamle magasiner. En nøjere gennemgang af bestanden med henblik på en registrering af alle særlige kvalitetsmøbler fulgte, for senere at ende med en fuldstændig registrering og kortlægning af den samlede møbelbestand med det eller de formål også at kaste lys over bredden og særpræget af denne ansamling. For så vidt har denne ikke sin lige på slot eller vrå. Endelig skulle der i et nært samarbejde med teatret selv gennemføres en bevaringsplan i forbindelse med en rationalisering af driften.

Udstillingen skulle på festlig vis markere resultatet af flere års ihærdigt arbejde. Ud over at fremvise resultaterne af undersøgelsen, som er forestået af Nationalmuseets 3. afdeling, hvortil undertegnede har været tilknyttet som freelance medarbejder, skulle udstillingen også dokumentere og synliggøre værdierne og dermed indgå i en bevaringsstrategi. Det forholder sig jo sådan at så at sige alle møblerne forbliver aktører på teatret. Og teatret er, hvad der ivrigt understreges fra teaterfolkenes side, intet museum. Resultatet beror således også fremover på personalets indsigt og omhu.

En udstilling giver i tilgift til almindelig saglig oplysning bestræbelserne en art offentlighedseffekt. Ikke blot bliver genstandene synliggjorte, deres betydning øges ved erhvervelsen af berømmelsens aura, om man så må sige.

På den måde var udstillingen »a piece of information« med helt specifikke afsender og modtager relationer. Dette betonedes ikke meget i arrangementet, hvor sigtet netop for at opnå en rimelig offentlighedseffekt var bredt.

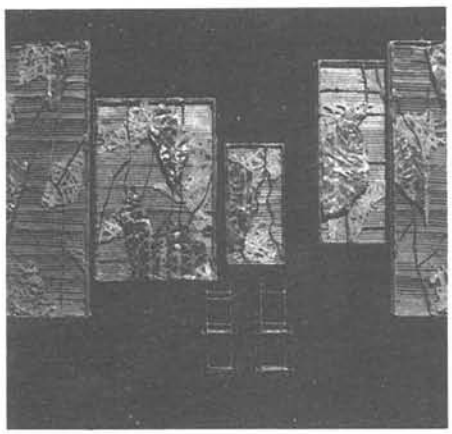
De løftede pegefingres tid er forbi.

Udstillingens første rum søgte at give publikum nogle relevante informationer og forudsætninger historisk og metodisk for forståelsen af udstillingen.
(I det følgende anvendes tekster og billeder fra udstillingen, tekster angives ved citationstegn).
»Det Kongelige Teaters møbelmagasin rummer i dag efter mere end to århundreders teaterdrift en righoldig samling af allehånde møbler. Alene fantasien har sat grænserne for udvalget.«

»Man ser på teatret møbler, der ikke findes andre steder. Teatrets særegne verden stiller særlige krav til møblet. Det skal her indgå på linie med den øvrige dekoration i en scenografisk helhed.

Som illustration til begrebet *teatermøbler* står en række tronstole. De er udfærdiget til bestemte forestillinger eller typer af forestillinger på teatrets egne værksteder.«

Omkring på rummets vægge ses i en kronologisk ophængning en række dekorationsudkast fra teatrets egne arkiver fortrinsvis. Materialet er rigt og rimeligt repræsentativt for de skiftende perioder.



»Fra forarbejdet til en Hamletopsætning på teatret i 1982 ses her scenografen Lars Juhls model. Lars Juhl markerer en moderne tendens inden for scenegrafien, der medfører ekstreme konsekvenser for udformningen af møbler.

Tronstolen i Lars Juhls scenografi er en specialiceret del af en helhed. I sig selv kan dette »kongestativ«, som scenografen selv kalder det, knap nok kaldes et møbel. Det passer kun i den abstrakte og ikke virkelighedsilluderende scenografi.«

Heroverfor viser, som repræsentant for det traditionsrige teatermaleri »tidligere leder af teatrets malersal scenografen Søren Frandsen sin arbejdsproces i forbindelse med opsætningen af *Rosenkavaleren* i 1976, fra skitse til scene, med modellen som det vigtige mellemled.«

Udstillingen blev afholdt i Etnografisk Samlings særudstillingslokaler. Det første rum er et næsten kvadratisk rum. Udstillingens andet og sidste rum er meget langt, og virker derved smalt. Til denne lejlighed blev det opdelt og opbygget som et teater i

miniformat med proscenium, scene, bagscene og magasin. Alle rum udstyredes med det nødvendige teatergrej til underbygning af fiktionen.

Forlægget for det store scenerum var en gammeldags kulissescene med perspektivisk dybde. Der skulle være noget for øjet og det skulle have teaterpræg. Holbergs Mascarade i Svend Johansens stadig aktuelle scenografi anslog akkorden og billedkunstneren Annelise Kalbak udarbejdede temaet i fri stil på kulisser og bagtæppe. Ligeledes udførte hun til sceneåbningen et nyt »Akropolistæppe«. Fra væg til væg og fra gulv til loft var alle sejl sat til. Kulissevæggene, der indgik i fiktionen underinddelte det store scenerum i otte mindre rum, hvori arrangeredes i tableauform repræsentativt udvalgte scenebilleder.

»Ved hjælp af protokoller og billeder fra teatrets arkiver er det i en vis udstrækning muligt at genskabe scenebilleder fra repertoiret gennem tiderne. Her kan også møblet indsættes og billedet kompletteres. Det vigtigste udgangspunkt for valget af tableauer er de møbler, der findes i teatrets magasin. Udvalget illustrerer bredden i samlingen og viser nogle scenografiske yderpunkter.«

»Til teatrets tidligste repertoire hører Holbergs uopslidelige komedier. Disses *hverdagspræg* befordres af det naturalistiske dekorationsmaleri. Dette scenebilledes grundlag er teatrets opførelse af Mascarade 1906/07, se fotografiet*. Stolene, der optræder i denne som i utallige andre Holbergopsætninger, er så gamle, at Holberg selv kunne have siddet i dem.« Der er tale om originale senbarokstole fra Københavns Slot.

* På udstillingen er hvert scenebillede dokumenteret ved et ophængt fotografi fra »maskinmesterprotokollen«. En serie arbejdsbøger anvendt på teatret siden starten i det 18. årh. Fra slutningen af forrige århundrede er disse bøger forsynet med fotografier af de enkelte scenebilleder.

Som kontrast til dette scenebillede sattes en af de mange pragtopførelser af Oehlenschlagers Aladdin, denne fra 1901/02 var udstyret med et sæt »kunstnermøbler«, det omtalte »fund« tegnet af Abildgaard. Som baggrund hertil et »heftigt« dekorationsmaleri af Annelise Kalbak.

I tableauet ved siden af Holbergs kunne disse rococoarmstole beses. »De optrådte første gang på scenen i »Et brillant Gemak eller Sahl i rogoko Stiil på 4rk Coulisser malet af Wallich,« som der står i maskinmesterprotokollen påbegyndt 1924/25. Det originale sceneudkast* kan beses (på væggen). I de snart 150 år, der ligger mellem det gamle og de nye *udstyrsstykker*, er disse stole som Tordenskjolds soldater båret til og fra scenen i én uendelighed, som regel efter en kraftig make-up på malersalen og hos tapetsereren.« Stolene er originale franske nøddetræsstole. Nævnte sceneudkast fandt vi på Teatermuseet, der med fornøjelse udlånte det.

»Op gennem det 19. århundrede gik tendensen i retning af *naturalismens* omstændelige scenebillede. I Ibsens samtidsdramaer bugner inventarlisterne af møbler, på forfatterens egne sceneanvisninger. Man finder her hele interiører med alt fra nips til de rigtige stilmøbler.«

På bordet sås Ibsens »Et Dukkehjem« slået op så sceneanvisningerne kunne aflæses og sammenlignes med teatrets egen sceneplan fra uropførelsen.

Udstillingen viste ikke blot kvalitetsmøbler, men som nævnt også møbler fra teatrets egne værksteder. Blandt andet »6 stk. brillante stole af antik gotisk Facon,« som det hed i inventarlisten, udført til en Heiberg-forestilling o. 1829. I dag anvendes de i »Elverhøj«!

Bredden i samlingen demonstreredes yderligere i det rekonstruerede scenebillede.

Som sagt de løftede pegefingres tid er forbi og sigtet med udstillingen måtte være bredt, derfor bragtes mange af de kendte virkemidler i anvendelse omkring sagens kerner. Men forhåbentlig fremstod derved disse kerner for tilstrækkeligt mange i et nyt lys. Forskerens, formidlerens og institutionens viden, talent og praktiske muligheder var i hvert fald sat ind på at virkeliggøre de præciserede intentioner. Formidling bør være et spørgsmål om erklærede mål og kendte midler, ellers bliver det hurtigt et spørgsmål om smag og behag eller en simpel trossag, hvis det må være tilladt mig således at løfte min pegefinger.

Vi er ikke herrer over alt. Spontant og respektløst har graffitien sat *sin* finger på plakaten, på den tomme stol sidder nu en speedmarkeret person med eftertryk og griner: »Det er forbi!« Nu får vi se om det var godt nok.

Papirbilleder udført af fotograf N. Elswing.

Dias af Jørn Schmidt.

Kongens Nytorv.
Foto: Bent Mann.

Opslagsværket om fotografer i Danmark

75.79 Fotografiens historie

Ingrid Fischer Jonge

Som et af de få lande i Europa har vi formået at holde vor egen fotografihistorie skjult i glemselens mørke. Kun navne som Jacob A. Riis og Heinrich Tönnies er alment kendte, og det skyldes ikke en dansk indsats, men den amerikanske fotograf Sr. Alexander Alland, som i 1947 gjorde verden opmærksom på Riis' socialdokumentariske fotografier gennem en udstilling på bymuseet i New York, der på hans initiativ opbevarede en stor samling af Riis' glasnegativer.

Det følgende år vistes de bedste fotografier i tidskriftet U.S. Camera, og vejen var banet for en placering af Riis' arbejde i international sammenhæng. Siden skulle en monografi følge, og det var samme Sr. Alland, der i 1978 turde binde an med en amerikansk publikation om aalborgenseren Heinrich Tönnies' atelierportrætter.

Tönnies' fotografier havde forinden været udstillet flere steder herhjemme, men det er med udstillinger uden katalog som med fjernsynsudsendelser, de glemmes, da der intet er tilbage til at genopfriske erindringen.

Andre fotografer kunne godt tåle samme opmærksomhed, men hvem, ud over fagkredsen, kender f.eks. Aage Remfeldt, Holger Damgaard eller Julie Laurberg, og med navne som Mads Alstrup, Édouard Meyer eller Anna Knudstrup følger sandsynligvis selv fagkredsen sig ude på glatis.

Dog er det første skridt til at føre disse mange fotografer ud af anonymitetens mørke taget i form af et imponerende og grundigt opslagsværk i to bind, som den tidligere førstebibliotekar ved Det kgl. Bibliotek, Bjørn Ochsner har udarbejdet.

Bogen, hvis titel er: »Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920«, udkom sidste år på Bibliotekscentralens Forlag, og prisen er 947,30 kr. Her præsenteres henved 4000 fotografer, amatører som professionelle i en alfabetisk fortegnelse, der er resultatet af årtiers daglige indsamlingsarbejde.

Opslagsværket har sine forgængere i tidligere publikationer fra 1956 og 1969, men denne stærkt reviderede udgave tilføjer to årtiers fotografiske begivenheder fra vort århundrede, og 1300 nye navne føjes til de allerede kendte, hvor mange nye oplysninger er kommet til.

Flere forskellige faggrupper vil kunne anvende opslagsværket med stort udbytte. Personalhistorikeren finder interessante oplysninger, ligesom lokalhistorikeren kan føje endnu en brik til det puslespil, der tegner omridset af et samfund. Kulturhistorikeren vil kunne indhente viden om fotografiens levevilkår og rolle i industrialismens barndom og fotohistorikeren har her fået et uvurderligt redskab til det videre arbejde med en afdækning af fotografiens første 80-årige historie på dansk jord.

Som det fremgår af forordet, er opslagsværket imidlertid først og fremmest tænkt som et hjælpemiddel i tids- og stedfæstelsen af danske fotografier op til 1920 samt fotografier taget i Danmark af udenlandske fotografer. Dengang som nu var fotografer jo et rejsende folkefærd, men til forskel fra i dag, solgte datidens fotografer optagelserne på stedet, da det jo i vid udstrækning drejede sig om portrætfotografering.

For de mange museer og arkiver, der

Spejloptagelse.
Foto: Bent Mann.

ligger inde med stabler af uregistrerede fotografier er dette opslagsværk ikke mindre end en guldgrube. Med det i hånden er et registreringsarbejde nu gjort til en rimelig enkel opgave, som vil gøre en række hidtil ubemærkede fotografier tilgængelig for et interesseret publikum og sandsynligvis afsløre samlinger rundt om i landet af stor rækkevidde.

I forhold til de tidligere udgaver indledes første bind med en mindre tekst, hvor der bl.a. fortælles om fotografiens indtog i det danske samfund.

At det var den velorienterede og nysgerrige kronprins Christian Frederik, den senere Christian VIII, der foranledigede, at københavnerne blev præsenteret for daguerreotypiet er nok overraskende for mange.

Allerede i oktober 1839, samme år som franskmanden L. J. M. Daguerres opfindelse var blevet offentliggjort om foråret, anmodede kronprinsen en krigskommissær Christian Falbe om at indkøbe et daguerreotypiapparat i Paris. De to prospekter fra den franske hovedstad, som det lykkedes Falbe at optage med det indkøbte apparat, blev snart udstillet fem forskellige steder i København, bl.a. i Industriforeningen, i Kunstforeningen og på Akademiet.

Apparatet blev siden deponeret på Polyteknisk Læreanstalt. Kronprinsen, der i december overtog tronen, havde øjensynlig ikke lyst eller tid til selv at eksperimentere med opfindelsen.

Der fortælles også om de økonomiske forhold så som prisniveauet for en optagelse, udgifterne ved indkøb af fotografiske plader samt en fotografs årsindkomst, alt sammen belyst ved eksempler og omregnet til vor tids kroneværdi.

Også den ophavsretslige side af sagen får et ord med på vejen. I de første 25 år var man i disse forhold ude på herrens mark. Først i 1865 kom der en lov, som sikrede fotografen fem års eneret, ifald han fik forskellige formaliteter i orden.

Den nugældende lov stammer fra 1961 og sikrer fotografen 25 års ophavsret for fotografiets optagelsestidspunkt.

D.v.s. at den markante fotograf Jesper Høms billeder taget før 1962 er allemandseje i dag. Det er naturligvis fuldstændig uacceptabelt, men en lovrevision står for døren, og mon ikke det vil blive ændret således, at fotograferne får samme ophavsretslige vilkår, som er gældende for billedkunstnerne.

Der fortælles om meget andet, og det er interessant læsning.

For første gang i nyere tid samles de historiske brudstykker til en fin mosaik om dansk fotografis barndom, og det kunne gerne have været meget længere end de to sider, det er blevet til.

Som noget nyt byder denne udgave også på et billedafsnit 80 fotografier fra Det kgl. Biblioteks samling. Desværre er trykningen mildt sagt ikke på højde med den tonerigdom, som findes gemt i de store glasnegativer, hvorfor fotografierne nu fremtræder grå og stemningsløse. Det er desuden lidt skuffende at finde mange gengangere (13 ialt) fra Ochsners billedbog: »Fotografiet i Danmark 1840-1940« (Kbh. 1974).

Men, der vises fotohistoriske godbidder, som kultur- og personalhistorisk interessante fotografier. Udvalget synes at have været styret af et ønske om at antyde bredden af de oplysninger, der er at hente i bogen.

Den uvurderlige indsats ligger i de mange biografiske oplysninger, som findes under den enkelte fotograf i den efterfølgende alfabetiske fortegnelse.

Forbløffende få fotografer optræder uden supplerende oplysninger, og det vidner om et særdeles grundigt efterforskningsarbejde. De mange kildehenvisninger afslører da også en bred vifte af et meget varieret arkivmateriale, som danner grundlaget for de til tider prosalignende biografiske tekster, der er disponeret kronologisk. Sine steder kunne disse tekster gerne have tålt en grundig redigering.

At sammenfatte oplysninger til en fortløbende tekst gør læsningen mere behagelig, men vanskeliggør samtidig en hurtig orientering i fotografens færden, produktion o.s.v.

Havde man valgt en systematisk opbygning med overskrifter som f.eks. uddannelse, rejser, produktion, publikation, litteratur m.v. ville det have lettet brugeren, der nu må læse hele teksten for at sikre sig at få alt med.

Teksterne skæmmes desuden af mange ikke altid lige gennemskuelige forkortelser og selvom bogen er forsynet med en forklarende liste over anvendte forkortelser, er den ikke tilstrækkelig.

F.eks. finder man følgende passus i forbindelse med fotografen Adolph Lønborg: »På Kont., Den gl. By, Århus, findes visitfoto fra 1870erne forest. Frederik Barfod og med fotogr. kopieret autograf:...«. Ingen af de anvendte forkortelser findes i omtalte liste.

Mange steder afsluttes biografierne med forkortelsen: »Ill.« efterfulgt af et årstal, som f.eks. under Christen Hansen. Heller ikke her rækker forfatteren sin læser en hjælpende hånd.

De biografiske oplysninger spænder fra familiære forhold til annonceringer i dagblade, omtale i petitjournalistikken, evt. udstillingsaktiviteter, rejser, medlemskaber af fotografiske foreninger, den anvendte teknik, for der var mange, en omtale af produktionen, – ikke i form af en karakteristik, men som konkrete beskrivelser samt meget mere.

Som en selvstændig enhed, er der ud for hver fotograf en liste over hans skiftende atelieradresse med angivelse af tidsrummet for brugen, bynavn, gadenavn og husnummer.

Denne liste letter i høj grad arbejdet med at tids- og stedfæste et fotografi, der ofte kan være forsynet med signatur og atelieradresse. Blot er den valgte rækkefølge, år, bynavn, gadenavn ikke altid åbenbar. Dels er den ikke overholdt konsekvent, dels opstår der af samme grund hurtigt misforståelser, hvis nogle af oplysningerne mangler.

Da det som et opslagsværk er tænkt som et hurtigt anvendeligt hjælpemiddel, er det generende med de mange skønhedsfejl.

Andet bind er forsynet med syv registre, så som stedregister, et register over mere kendte amatørfotografer, et over udenlandske fotografer m.v.. Især vil lokal- og kulturhistorikere have stor glæde af stedregistret, der giver et hurtigt overblik over, hvor der har været fotografer i tidens løb, og hvem det var.

Med dette to-binds værk har Ochsner sat et fornemt og smukt punktum for et livslangt indsamlingsarbejde, hvor han har åbnet døren til en ukendt verden.

Desuden ligger der med denne bogs fremkomst en direkte opfordring til at tage anderledes vare på begrebet fotografi.

Et fotografi behandles med lige så stor omsorg som en tegning, hvis kommende generationer skal nå at få glæde af denne så væsentlige kulturarv, og med dette opslagsværk i hånden er den første begyndelse gjort.

De tavse museer

99.4 Linde, Ulf

(Samtale med Ulf Linde)

Annesofie Becker

THIELSKA GALLERIET ligger yderst mod havet på øen Djurgården i Stockholms indre skærgård. Bygningen er fra 1905, tegnet af arkitekten Ferdinand Boberg; bygherre var bankchefen, mæcenen og nietzscheaneren Ernest Thiel, storsamler af sin tids kunst og manden der karakteriserede »alle sine gerninger som spil og hasard«.

I galleriet hersker en uforfalsket jugendstil. Alle hjørner er smukt rundede, interiøret befriet for ethvert påtrængende møblement der ville kunne tvinge blikket fast, tværtimod: rummene er som skabt i én hurtig, hvirvlende bevægelse. Og de er slet ikke prangende. Nej det er virkelig lykkedes Boberg at fange det sensuelle, bevægelige og overraskende i Thiels væsen, mener *Ulf Linde,* som siden 1977 forestår denne unikke samling af fortrinsvis nordisk kunst fra århundredeskiftet og som har forvandlet museet til noget nær det fuldkomne. Men dét er en anden historie.

De pralende museer

I 1967 ville du gøre billedkunsten hemmelig og museerne vanskeligt tilgængelige. Du mente, at det var nødvendigt at kriminalisere kunsten fordi, som du sagde til Poul Borum (Louisiana Revy) at den såkaldt oplysende kulturpolitik behandlede kunstværket som noget åbent og ligetil, opførte sig »som om verden bestod af nøgne luddere der bare bød sig til«. Hvad mener du om museernes rolle i dag?

Museerne har fået en alt for pralende rolle i det moderne samfund, fordi museet som institution har vokset sig så *fed*, at tingene er blevet ladt i stikken. Det gælder især kunstmuseerne. I dag bygger man kæmpestore museer med en uhyre ekstravagant arkitektur, hvortil der kun passer en bestemt slags kunst og sådan begynder museerne at *bestemme* kunstudviklingen. At vi i dag har en så *ussel* kunst skyldes, at kunsten helt enkelt er produceret af museumsfolk, og de er ikke kreative, men kommersielle, udadvendte og overfladiske.

Du siger at museerne bestemmer kunstudviklingen. Hvem bestemmer så museernes udvikling?

Det er alt for let at svare kunsthandlerne. Der er nemlig opstået et helt internationalt etablissement, hvor alle parter er lige gode om at udøve pression. Det moderne kunstliv har fået en karakter, hvor man i en slags naiv pralen over hele verden opbygger museer som skal vise tidens kunst, som igen kommer til at bestå af malere og billedkunstnere med en produktion af et sådant omfang, at de hver især *samtidigt* kan udstille 4-5 steder i verden. Det vil sige kunstnere der er så flittige, at de ikke når at tænke imens de arbejder. Kunsten er blevet et totalt åndløst foretagende. Spørgsmålet om hvorvidt der i kunsten kan spores et autentisk nyt udtryk, et nyt syn på verden, på virkeligheden, er ikke længere relevant. Der tales i dag i *tendenser* på en ejendommelig upersonlig måde. De nye kritikere behandler kunstnerne som om de bare var produkter af verdensånden uden hverken at interessere sig for kunstneren eller produktet, men udelukkende for om de er *symptomer* på noget. Hvad kunst end måtte være, så er den i hvert fald ikke et symptom. Et symptom er noget med udslet, noget fuldstændig udvendigt. Kunstværket derimod er et menneskeligt udtryk. Det er en sprogligt formuleret erfaring og dén er der ikke plads til i de nye »trends«. For at holde sig levende tvinges museerne, netop i kraft af denne store opsvulmende museumsindustri, til at uafbrudt låne og udlåne ting til forskellige udstillinger. Det betyder, at når man kommer til et museum, får man sjældent lejlighed til at se de værker man egentlig er kommet efter. Og til hvilken nytte? I dag rejser folk uafbrudt; hvorfor så disse mastodontudstillinger? Det forekommer mig på en måde så *overophedet.* Og jeg har tænkt på, at de eneste der i virkeligheden kan bremse denne udvikling er konservatorerne. *De* kan nedlægge forbud imod udlån af tingene. Konservatorerne burde have *langt* større beføjelser! Mange museer korrumperer sig selv i kraft af det modetyrrani som i høj grad findes i museumsverdenen; ved at mænge sig med dette internationale kunstetablissement og ved at »være med« for enhver pris. De intellektuelle i vor tid, også museumsfolkene, er så uhyggeligt uselvstændige. Når der bygges museum efter museum efter museum, når de enkelte museer udvider og får et stadigt større personale, så sænkes også kvaliteten, groft sagt. Der *er* jo ikke tilstrækkeligt mange begavede personer som kan udfylde disse poster og derfor får man folk der ikke føler hengivenhed og

som er blottet for egne visioner. Når de middelmådige først kommer i overtal, så begynder de også at bestemme. Det samme med kunsten. I takt med at museernes kvadratmeter tyvedobles, så *spyttes* der også kunst ud.

Megen kunst i dag laves udelukkende til museerne, og museerne selv ønsker at dokumentere sin tids kunst.

Ja, det *er* vanskeligt, men det hænger også sammen med, at når museerne til og med forsøger at være *før* sin tid så bliver deres indkøb automatisk ringere. Tidligere købte museerne det der »stod sig«, som holdt. Man *kan* jo ikke købe det hele. John Ruskin sagde engang, at når man køber et kunstværk, et mesterværk til museet, så bør man bygge et særligt rum til det. Derfor skal man heller ikke købe en masse pjat. Ved at udbygge et museum, eller modernisere det, kan man risikere at ødelægge selve dets sjæl og dermed også være skyld i at det hele bliver meningsløst. Hvorfor al den uro, disse kæmpehaller med fleksible skærmvægge? Også de ældre museer skal nu absolut lave nye udstillinger hver gang en eller anden lille museumsnød får en idé om, hvordan man kan vise de gamle mesterværker så de bliver interessante. Men deres tørre, blodfattige og triste idéer angår mig ikke, jeg vil have Leonardos idéer! Forøvrigt er Mona Lisa et godt eksempel på et virkeligt museumsstykke. Hun klarer sig selv! I de rigtigt gode museer er helheden sådan, at man ser hvert værk og hver ting for sig. Udstillingen af et museums permanente samlinger må være visuelt smuk. Hver eneste genstand må kunne *ses,* og være tilgængelig d.v.s. man skal f.eks. kunne komme omkring enhver skulptur eller tredimensionel ting. Derudover skal der være alle de til tingene hørende og kendte fakta, men i form af velgjorte kataloger over samlingerne. Præsentation og fakta er lige nødvendige, men hver for sig, tak. I stedet for at klistre museumsgenstandene til med en masse information, eller rettere sagt reklame, bør man så vidt muligt fremhæve dem hver især og så *holde kæft.* Bagefter, det være sig i essayistik eller i katalogtekster, skal tingene behandles. Det bedste museum er for mig det tavse museum. Når jeg færdes dér, vil jeg have fred og ro til at lade min fantasi spille overfor disse genstande. Jeg finder mig ikke i det sprøjt middelmådighederne, museumstjenestemænd, der efter tre år på universitetet ikke har lært andet end markedsføring, vil fylde mine øren med. Rent, klart og enkelt må det være – jeg vil have tavse museer.

Demokratiseringen af kulturen

Museets problem er blandt andet at der tilbydes så mange oplevelsesformer udenfor, som er af en radikal anden art end den kontemplative. Oplevelsesformer, hvor man selv er aktiv. Det gælder især de elektroniske medier og den fart der er i oplevelsesformerne udenfor museet. Dér kommer museet i et modsætningsforhold.

Museerne skal *udnytte* denne kontrast og ikke bare »følge med«!

Hvad er så ideologien bag alle de mange forklaringer, som nu ledsager tingene, bag det stigende antal publikumsfaciliteter, og bag alle de aktiviteter, film, musik og dans, som fylder museerne?

Det begyndte vel med at denne Sandberg på Stedelijk Museet (Holland) opbyggede et utroligt udadrettet image, solgte museet for enhver pris. Bortset fra Malevitj' malerierne er det en temmelig middelmådig samling af moderne kunst. Men museet blev altså verdensberømt, udelukkende fordi en museumsmand forstod at føre sig frem med en masse buller og brag. Senere lavede Pontus Hultén det samme her i Stockholm, på Moderna Museet, og Knud W. Jensen på sit Louisiana. Endnu senere forsøgte man sig også med Beaubourg. Men da var det forbi, da var hele den epoke ovre! Der findes ikke noget mere 70eragtigt end Beaubourg. Det har vist sig at være ekstremt antikveret, og forøvrigt; når den funktionalistiske æstetik lægger navn til sådan et koloreret misk-mask, så står den ikke længere i sandhedens, men i hykleriets tjeneste. Det hele var nok et udtryk for den gamle tanke om at få kunsten ud til folket; d.v.s. hvis bare folk ser noget kunst, så ved de også hvad kunst er. Blot kunsten bliver tilgængelig, så vil enhver blive delagtig i dens værdi. Som om kunsten var en sol, og hvis bare man kommer tæt nok på, så bliver man solbrændt på sjælens indside. Sådan forholder det sig jo ikke. Det er et *arbejde* at tilegne sig kultur. At tilegne sig en museumsgenstand kræver, at betragteren aktiverer sine grå celler. Der må være en aktiv interesse hos

1985 udkom på Bonniers forlag samlingen EFTER HAND, et 600 sider stort udvalg af Ulf Lindes tekster fra 1950 til 1985, som alle handler om kunst. Og kunsten er, foruden filosofien, litteraturen og håndværket, Lindes område: som fortolker, kritiker, forfatter og udstiller, som tidligere leder af Moderna Museet, som udøvende professor i »konstens teori och idehistoria« ved Konsthögskolan i Stockholm og som medlem af Det svenske Akademi.

den som ser. Et selvstændigt, personligt engagement. Kunst tilegner man sig på en vældig sanselig måde. Derfor skal det også i museet være muligt at opnå den kontakt som gør, at værket fremstår for én i hele sin sanselige brillians. For *derefter* at fremstå i sin fakticitet. Alt det som værket udtrykker, forestillingerne, hensigterne det tjener, alt det må man tilegne sig i et katalog. De to ting skal holdes adskilt: genstandens eller kunstværkets sanselige tilgængelighed, og så fakta.

Det populære museum

Hvad mener du så om at få præsenteret disse fakta eller forklaringer om tingene på elektroniske billedskærme i stedet for i et katalog?

God idé, såfremt disse billedskærme befinder sig på betryggende afstand af museumsgenstanden. For når jeg vil adskille de to ting, er det fordi der til oplevelsen af et kunstværk eller en ting hører betragterens fantasi. De stemninger kunstværket vækker, kræver at der opstår denne intimitet. Det drejer sig udelukkende om den seende og det sete, og der må ikke komme en masse grus imellem dem. Jeg har ikke noget imod tanken om en faktabank i museet. Det jeg har imod de moderne museer – og det gælder ikke kun kunstmuseerne – er, at genstandene altid bliver vist helt tilsmudsede af en form for modbilleder! Det samme gælder museets arkitektur, som jeg ikke mener skal være af den slags der giver plads for en masse mærkværdige og spektakulære arrangementer. Den skal være sober og ikke påtrængende. Byggeriet må være udført i fine, fortrolige materialer, som ikke giver indtryk af at kunne brase sammen når som helst. Det drejer sig om at indgive en stemning af ro, af kontemplativ ro. Dét er utroligt vigtigt i ethvert museum.

Hvad siger du til at kulturen i stigende grad bliver støttet af private, altså den private sponsorvirksomhed på museumsområdet?

Det mener jeg må bedømmes fra gang til gang. Hvis gaverne uddeles uden betingelser, ser jeg ingen grund til ikke at modtage dem.

Hvis der derimod stilles specifikke krav til udformningen af selve driften og »indholdet« i museet, krav som ikke engang behøver at være udtalte, men som bare ligger og simrer som en stiltiende overenskomst mellem de involverede parter, så siger jeg absolut nej.

Men hvis museerne skal betales over de offentlige kasser, så bør indholdet vel også gøres tilgængeligt på en måde, så alle forudsætningsløst kan bruge det?

Hele idéen om, at kunsten må være for alle for at kunne legitimere sig er barok. For alle har ikke *behov* for kunst, og jeg mener ikke et øjeblik, at kunst er noget uundværligt. Kunsten gør ikke mennesket bedre. Men nogen mennesker er indrettede på en sådan måde at de virkelig har et levende *behov* for kunst. Det er for dem kunsten skal gøres tilgængelig og for dem vi skal have museer. Vi holder jo heller ikke op med at fremstille hovedpinepulver, bare fordi alle mennesker ikke har hovedpine. Så kan man for min skyld godt tale om en elitekultur, når blot eliten kommer fra alle slags sociale lag. Det må være en alvorligt ment, kundskabssøgende og intensiv oplevelse man søger. At pumpe skolebørn som intet ser igennem museet er vanvid. Hvad skal de i, først og fremmest, *kunst*museerne? For dem er hele verden allerede et levende kunstværk. De tvinges ind udelukkende for at tilgodese kulturpolitikernes behov for statistik. Spørgsmålet om hvordan man skal gøre kunsten tilgængelig for alle er iøvrigt forrædderisk stillet. For hvad er det der skal gøres tilgængeligt? Er det værkernes materialitet eller deres indhold? Med hensyn til det første er jeg som sagt enig i at alle privilegier må brydes; at værkerne må være fysisk tilstede er en selvfølge. Men derudover er brugen af ordene *for alle* en ren tarvelighed. For hvorfor sparke til de såkaldt priviligerede? Deres eneste forbrydelse består i, at de har taget kunsten alvorligt.

Kan man overleve i institutionerne med den holdning?

Jeg tror ikke, jeg kunne være fortsat på Moderna Museet. Men her på Thielska Galleriet, som er et epokemuseum for århundredeskiftet, og som jeg med alle midler vil forhindre i at blive større, her gør jeg præcis hvad jeg vil. Når jeg laver skiftende udstillinger i de fem, dertil indrettede rum, så vælger jeg kunstnere som jeg synes bliver forbigået, netop fordi de ikke passer ind i denne »trendighed« jeg tidligere omtalte. Det er ofte elever fra tiden, hvor jeg var virksom på Kunstakademiet. Folk som jeg kender; som jeg ved hvad vil og som jeg har meget stor respekt for. De udstiller her mindst to måneder, så folk kan nå at kigge på tingene i fred og ro. Mine udstillinger er en slags stille protest mod den udstillingsvirksomhed, der ellers finder sted med stor ballade og masser af publikum.

Det siges, at du laver outsider-udstillinger ud fra tanken om, at det væsentlige skabes i det dulgte, i samfundets randområder. Er Thielska et underground galleri?

Ja, jeg tror, at jeg gør det lidt lettere for en hel generation meget dygtige kunstnere at være til her i landet. Uden dette galleri ville de blive glemt. Det er seriøse kunstnere, som maler langsomt. De har ingen stor produktion, derfor er kunsthandlerne heller ikke interesserede. Desuden maler de ofte i ganske uanseelige formater, der ikke gør sig på Moderna Museet.

Ting og kunst

Du har defineret tingenes aura som den menneskelige hensigt med tingene, intentionen i tingene selv. Men hvordan er forholdet mellem kunstgenstande og etnografiske genstande, som i hvert fald ikke er frembragt indenfor institutionen kunst?

Jeg synes nok, at grænsen imellem etnografika og kunst må være flydende. Der gives ingen muligheder for at bestemme, hvornår det ene overgår i det andet, og hvori består egentlig forskellen? Samlingerne i Louvre stammer helt tilbage fra egyptisk tid, og det er spørgsmålet om ikke afrikansk skulptur er en aflægger af den egyptiske. Arthur C. Danto forkaster ethvert kunstsyn, enhver æstetik, som ikke anerkender intentionen. Og det går ikke at fjerne denne dimension fra tingene, heller ikke fra etnografika. Man må kende genstandens karakter. Naturligvis også dens brug, riterne omkring den, betydningen. Men hver enkelt maskes individualitet, med dens særlige menneskelige hensigt, dens sensibilitet, dens tiltale, dét er noget man må kunne opfatte. Man bliver nødt til at forholde sig til al kunst på en personlig måde. En negerskulptur er på én gang uhyre fjern og meget nær, det er egentlig ethvert kunstværk, man er på en måde delagtig, d.v.s. der er noget man deler med den afrikaner, der lavede skulpturen. Han drømte også om et væsen af modsat køn, han ønskede også at lave noget der var *godt*. Det er ikke kun det der adskiller os, der er vigtigt. Vi har de samme øjne, der findes de samme dufte, ja, der er meget, som trods alt må være ens. Under alle omstændigheder befinder et andet menneske sig altid i en anden verden, sådan er der intimitet og fjernhed i al oplevelse af hvad mennesker har skabt. Kun det som helt er ét med sine profane funktioner, kan ikke være kunst. Når en bil er blevet veteran og er kommet på museum, hvad er det da vi ser? Vi ser en svunden tids drømme, forhåbninger og livsstil. Når tingene rives ud af deres brug, og der opstår en vis distance, så bliver de til kunst i en eller anden forstand.

Du bruger ofte billedet af fisken, som først opdager vandet, når den kommer op i luften. Er museet så fiskens luft?

Netop, og det forudsætter, at museerne bevarer deres autonomi. Hvis museerne bliver supermarkeder, så mister de autonomien, og i forlængelse af dette: Hvis man tror, at der findes en måde, hvorpå det moderne menneske kan *udnytte* kunsten, så er vi tilbage i den der forbandede funktion, og så har man fjernet genstandens nimbus.

Tingene skal altså tingsliggøres pany. Hvis de er i funktion, så er de ikke ting. Så er de bare et element i en årsagskæde. Hiver man dem derimod ud af deres funktion, så bliver de ting. Er det derfor en slags TINGSLIGGØRELSESARBEJDE man laver i museerne, og som altså er fælles for alle ting, også for kunst?

Ja, netop, og deri ligner kunstmuseet og det kulturhistoriske eller etnografiske museum hinanden.

Omsorgen for tingene

Proust har sagt om museet, at dér får det døde sit andet liv. Men på et parisisk loppemarked oplevede du engang meget stærkt, at »her dør tingene en gang til«. Hvorfor

føler du ikke samme vœmmelse ved de ophobede ting i museet?

Det må skyldes denne forfærdelige mangel på omsorg for tingene, der slog mig ved Porte Pantin. Tingenes aura og mening forsvandt. Efter den oplevelse blev jeg endnu mere opmærksom på, at det er omsorgen for tingene, der giver museet dets storhed. det er ærbødigheden for tingene. Det svundne, som bliver nærværende, *må* indgyde respekt. Hvis fortidens ting vises frem uden agtelse, så bliver de historieløse. Så bliver alt en kredsgang i nuet, og funktion og kausalitet. Hvis vi skal være historisk bevidste, så er det nødvendigt med denne respekt for fortiden, som en mægtig kraft i vore egne liv. Jeg tror der er noget klogt i de afrikanske forfædredyrkere. Det er forfædrenes ånd, der holder verden levende for os. Selvfølgelig kan man slå fædrene ihjel, hade dem og gøre oprør mod dem, men man bliver nødt til at have dette levende forhold til fortiden, ellers er der ingen kraft som kan lede en fremad. Slår man fortiden ihjel så dræber man også fremtiden. Derfor er det katastrofalt for museerne, at det først og fremmest er dem der følger med tiden, de »trendiga«, som jo sjældent er dem med den største indsigt i tingene, der får noget igennem. *De* bestemmer fremtiden – og så ser de frem til den med en sådan begejstring!

Hvad sker der hvis vi ikke redder ting fra historien til museet?

Fortiden forsvinder og så bliver man barbar. Man forfalder til vandalisme, tilværelsen bliver uden værdi, og der opstår en form for nihilisme. Denne ødelæggelse går ud over altings kvalitet. Tingene går i stykker, og den holdning, at alt kan erstattes, at alt hvad man laver kun er et provisorium, vinder frem. I morgen er tingene ikke længere til, undlad derfor at knytte dig til noget, lad være med at bekymre dig om det.

I museet får man et pædagogisk koncept der går ud på, at tingene udelukkende eksisterer som illustration til en idé. Det er så farligt med en sådan pædagogik, der gør genstandene til *eksempler* på noget som, for de ældre tings vedkommende, efterkommerne har fundet på. Det er helt meningsløst.

Kærlighedsforholdet

De mest ekstreme diskussioner i museumsverdenen går ud på, at alle genstandene skal kunne opleves ved hjælp af hybridnet og billedbånd. Så kan folk abonnere på museet og derefter taste genstandene ind på deres private fjernsyn. Den danske statsminister har i en af sine åbningstaler til folketinget brugt idéen om det her Imaginære Museum, som udtryk for den store, ny fremtid. Hvor altså tingene fuldstændig forsvinder til fordel for billedet af dem. Samtidig får man med holografien mulighed for at lave billeder, hvor kopien langt overgår originalen.

Så bliver det museets opgave at kæmpe imod denne immaterialisering af tingene. Jeg er jo optaget af dette, som jeg kalder det personlige. Det unikke i en relation, det som kulminerer i kærlighedsforholdet. Breton siger det meget fint i romanen *Nadja*: Du er ingen gåde for mig, du er det sidste led i gådernes kæde. Det betyder, at alle spørgsmål, alle lignelser og metaforer må ophøre, fordi der intet er at sige om kærlighedsobjektet. I kærlighedsforholdet er kun tiltale mulig. Dér drejer det sig nemlig ikke om beskrivelser, klassifikationer, forudsigelser eller sandsynligheder, men om at der er noget, som pludselig bliver stille og tier. På samme måde forholder noget i os sig til tingene. På loppemarkedet ved Porte Pantin opstod en momentan kærlighedsløshed og den grusomme indsigt, at alt kan erstattes, at nogen altid kan gøre det samme som du selv. Tænk bare, at ikke en eneste gang i dit liv får lov til at opleve det unikke.

Fastholder man en sådan kærlighedsløshed, så kommer udstillingerne heller ikke til at fungere. De unikke og udvalgte ting skal præsenteres på en måde, der viser både omsorg og respekt.

Den kunst at lave udstillinger

Da museerne opstod i moderne tid, var det den historiske bevidsthed der skulle opøves. Er museerne nu øvelsessteder for et æstetisk forhold til tingene?

Et æstetisk, *personligt* forhold vil jeg hellere sige. Og der er en tid i billederne og i genstandene. Tingene danner familier, de støtter og underbygger hinanden indbyrdes. Men jeg tror *også*, at det at lave et museum er en skabende handling, en særlig kunstart.

Hvordan er reglerne for den kunst?

Man må rette sig efter emnet. Der findes ikke én udstillingsform, der kan bruges til alt. Nu skal jeg lave en Duchamp-udstilling på Moderna Museet (15. nov. 86-25. jan. 87). Som det første skal jeg købe et rigtig tykt, lyst gulvtæppe. For Duchamp kræver virkelig *stilhed*. Jeg vil skabe et uhyre meditativt miljø. Viser man Duchamps ting i sale der vrimler af folk og ydre aktivitet så tror man, at tingene bare er kommet inde fra restauranten. Viser man dem derimod på en afmålt måde, i montrer hvor de på en måde virker utilnærmelige, så vinder de meget. Jeg har beskæftiget mig med Duchamp i over 30 år og begynder først nu at fornemme selve luften omkring ham. Det er dén atmosfære jeg må forsøge at få frem. Duchamp skal ikke være et eksempel på noget, jeg skal ikke bruge ham til noget som helst andet end til at vise ham selv. Og jeg skal lave denne udstilling så u-Dadaistisk som Duchamp selv var. Når det handler om Duchamp, så må man virkelig være opmærksom på detaljen. Jeg vil også vise mange af hans notater med deres kryptiske formuleringer; i svensk oversættelse, det er klart, ellers bliver det jo helt meningsløst. Men det bliver altså en udstilling, hvor man i stedet for at læse *om* Duchamp skal læse Duchamp selv. Udstillingens hensigt vil være at sprede en vis, virkelig intellektuel atmosfære. Og jeg håber den vil irritere alle dem som har kategoriseret Duchamp som ren »upptogsmakare«. Jeg skal nok få de her ting til at udstråle noget for dem yderst urovækkende. Fordi Duchamp er så *choisir,*, så præcis, så krævende. Jeg skal vise ham på en måde, så folk der forlader udstillingen tænker det var fandens, er det virkelig så svært! Dchamp skal fremstilles på en smuk, men samtidig utilgængelig måde. Det kræver han. Enhver avantgarde med respekt for sig selv har betragtet sig som Duchamps *egentlige* arving. Duchamp har i høj grad fungeret som katalysator; »arvingerne« har efterlignet bogstaverne for at få sagt deres eget, men *ånden* har de forbigået. Derfor er Duchamp stadig den mindst eksploiterede af modernismens klassikere, mærkeligt nok. Men hans kunstneriske skæbne ligner Leonardos og Mallarmés: Så snart han havde realiseret en mulighed døde den for ham. Som de befandt han sig altid nærmere *det mulige* end det allerede udførte. Han skabte ikke mere end de gjorde og hans tavshed, hans mangel på produktivitet er lige så tragisk udtryksfuld som deres. Aragon kaldte det en sterilisering: efter 1910 omkring 10 malerier og lidt over 20 ready-mades, det er alt.

At udstille er som at interpretere et stykke musik

Når man hører dig beskrive den måde du vil udstille Duchamp på, så kunne man sammenligne det med en dirigent der interpreterer et stykke musik. At udstille er at interpretere?

Ja, det er det. Men på en måde som når musikeren interpreterer, ikke ved at forklare, men ved at spille.

Så skulle man vel egentlig lade kunstnere udstille på museerne?

Ja, men de skal jo kunne læse partituret, de må vide præcis hvad det er de udstiller, så de ikke bruger tingene til at realisere egne intentioner med. De må kende udstillingssproget og vide hvad der skal fremhæves. De må have et meget personligt forhold til det de viser.

Jeg tror i høj grad, at det er i kraft af fornemmelse for mål og størrelse, for den afstand der må være imellem tingene, at man lykkes med en interpretation. Hvis vi tager en eller anden manafyldt genstand fra Polynesien, en genstand der engang besad den egenskab, at man ikke kunne nærme sig den uden at blive blind, og hvis man viser 6 af den slags genstande ved siden af hinanden, så folk kan komme tæt på og glo, så er det hele ødelagt. Sådan en genstand må udstilles på en måde, så der opstår et helligt rum omkring den. Det er så vigtigt, at man fremhæver genstandens egen karakter.

Græsrødder i Ebeltoft

06.6 Ebeltoft, Glasmuseet

Samlingen af Moderne International Glaskunst

Jørgen Schou-Christensen, Kunstindustrimuseet

I januar 1984 omdeltes i Ebeltoft en invitation til et møde den 26. januar på Hotel Hvide Hus for at stifte en forening med det formål »... såvel økonomisk som praktisk at støtte bestræbelserne på, at skabe en samling af moderne, international glaskunst i Ebeltoft«.

Som indbydere stod fire af de mere betydningsfulde blandt Ebeltofts i forvejen over et hundrede foreninger (optalt efter lokaltelefonbogen): Håndværker-, Industri- og Borgerforeningen, Kunstforeningen, Lions Club og Rotary.

Aftenen skulle indledes med et lysbilledforedrag om moderne international glaskunst af Finn Lynggård, og bagefter ville Erling Rasmussen redegøre for ideen, inden der blev medlemstegning og stiftende generalforsamling.

Datoen for mødet var nok lidt uheldig: 3-4 andre arrangementer i andre af byens gode lokaler ville måske aflede interessen for glassagen – især frygtede initiativtagerne for et arrangement med et kendt ansigt fra TV.

Så var man indledningsvis ganske godt tilfreds med, at knap hundrede mennesker havde fundet vej til Hvide Hus, med borgmesteren i spidsen som privatmand.

Medlemstegningen blev lidt af en succes, 70 tegnede sig straks, deraf nogle som sponsorer (livsvarige medlemmer), og den konstituerede kasserer kun hurtigt meddele, at der var kommet 27.000 kr. i kassen.

Alt havde været velforberedt og forløb som efter en snor, uden at forsamlingen af den grund havde været tavs eller uengageret. En demonstration af god foreningskultur i en lille dansk by anno 1984.

Det var kun begyndelsen. Ved foreningens 3. generalforsamling i februar 1987 kunne kassereren oplyse, at man nu var lige ved at runde 300 ordinære medlemmer og 60 sponsormedlemmer, samt at foreningen i sine første tre år havde kunnet opfylde sit formål med en støtte på i alt 136.000 kr.

Det var den økonomiske støtte. Dertil kom i høj grad den »praktiske« som med lige vægt var blevet nævnt i indkaldelsen til foreningens stiftelse. Den del kan knap nok gøres op i penge. Kunne man det, blev det mange. Hør blot et par ord fra formandsberetningen den 3. februar i år: »Til al det, jeg her har nævnt, har vi igen brug for jeres hjælp. Først og fremmest skal vi inden den 1. april have gjort rent, pudset vinduer o.s.v. Jeg mener, vi kan klare det på 2 formiddage, lørdag den 21. og søndag den 22. marts. De, der har lyst, bedes melde sig på listen, vi har klar. Så har vi alle week-ends fra 1. april til 1. juni, kun fra 13-15, samt i påsken fra 10-17. Jeg håber, vi allerede i aften kan få fyldte vagtlister at gå igang med, o.s.v.«

De lister blev da også fuldtegnede, for det var ingen sag i sammenligning med kæmpeindsatsen sidste år, da den gamle toldbygning skulle klargøres til de »rigtige« håndværkeres indsats, så rammen blev den bedst tænkelige før den officielle indvielse den 28. juni 1986 af Glasmuseet – Ebeltofts samling af moderne, international glaskunst.

Den historie er vel ikke så forskellig fra en del andre danske museumsgrundlæggelser, især i provinsen og lidt tilbage i tiden. Men dels er vi nu i 1980'erne og dels drejer det sig ikke om et lokalt, kulturhistorisk museum, men om et specialmuseum af så internationalt et tilsnit, at samlingen ved sin åbning utvivlsomt udgjorde den mest omfattende noget steds i verden af den helt aktuelle glaskunst på et højt kvalitetsniveau.

Hvad mere er: glaskunsten er p.t. ikke et uvæsentligt hjørne af kunstens store og brede spektrum. Glasset som materiale og glassets kunstneriske udtryksmuligheder har af grunde, der ikke her skal analyseres, i de sidste årtier stået meget centralt blandt kunstens mange medier. En så betydelig samling af moderne glaskunst, som den, der nu er etableret i Ebeltoft, påkalder sig fra starten en stor, international interesse – og har i det hele taget et stort publikum: det blev til lige ved 30.000 betalende gæster i åbningsåret, og entreindtægten + salgsindtægter fra bøger og kataloger om glas, kort og plakater m.v. (incl. samlingens egen fremragende plakat) indbragte 90 % af driftsomkostningerne på omkring 1/2 million. Den sidste tiendedel dækkedes af støtteforeningen.

En stor del af driftsomkostningerne er faktisk lejebetaling til kommunen for bygningen, som foreningen selv havde opfordret kommunen til at erhverve (fra staten). Det er som nævnt byens gamle toldbygning, tegnet af Hack Kampmann, måske sin tids betydeligste arkitekt i Danmark, og man pegede på, at det var vigtigt, at kommunen erhvervede denne bygning og ofrede et relativt beskedent beløb på dens istandsættelse. I forbigående blev det også nævnt, at Hack Kampmann var født i Ebeltoft (1856) og at toldbygningen ikke alene var hans sidste værk (fra omk. 1920), men også hans eneste bygning i fødebyen.

Samlingen af Moderne Glaskunst i Ebeltoft har således fået arkitekt tilfælles med bl.a. Glyptoteket i København.

Man har også fået et hjemsted med en meget smuk beliggenhed ned mod vigen, med lyseffekten fra vandet i et utrolig smukt samspil med glassene indenfor.

Men hvordan er selve samlingen blevet til, og hvorledes vil den udvikle sig?

Glaskunstneren Finn Lynggård overbeviste på en World Crafts Council-kongres i Wien i 1981 alverdens glaskunstnere om, at man burde skabe glaskunstnernes egen samling af egne arbejder – og at stedet skulle være Ebeltoft. Ved den stiftende generalforsamling i januar 1984 havde allerede 190 glaskunstnere fra hele verden meldt sig til som deltagere i en kommende samling. I dag er det mange flere.

Samlingen skal være levende, d.v.s., at nok har man intet imod gaver fra kunstnerne, men langtidsdeposita er bedre, hvis det på den måde bliver de bedste og mest aktuelle ting, der kommer på plads i montrene. Man vil undgå et museums forpligtelse til at bevare alt til evig tid. Dette fremgår også af den på flere punkter usædvanlige fundats for fondet, der nu juridisk ejer samlingen. Bl.a. er man – hvis en godkendelse først indhentes fra kulturministeriet – berettiget til at afhænde glas i samlingens eje, f.eks. til et af de mere traditionelle museer, »... under forudsætning af, at den frigjorte kapital anvendes til indkøb af anden glaskunst«.

I fondets bestyrelse skal glaskunstnere have (knebent) flertal, og de resterende medlemmer af bestyrelsen skal være forretningskyndige. P.t. består bestyrelsen af det minimalt foreskrevne antal af 3, nemlig glaskunstneren Finn Lynggård, glasdesigneren Michael Bang og forretningsmanden Erling Rasmussen.

Der er nok en del hurdler forude for dette spændende »museums«eksperiment, der har fået så flyvende en start takket være et utrolig godt parløb med to meget forskellige personligheder, Finn Lynggård og Erling Rasmussen, og – gennem sidstnævnte ansete borger i Ebeltoft (den ene af det store boligtextil-firma KVADRATs ejere og ledere) – med tilslutning fra et bredt, entusiastisk udsnit af byens borgere (udenby's medlemmer er meget velkomne og er ikke så få, bl.a. flere udenlandske museumsfolk).

PS: Sommeren 1987 vil den særlige begivenhed omkring Glassamlingen i Ebeltoft blive en udstilling af 38 unge glaskunstnere fra hele verden, udvalgt af en international jury af kendte glaskunstnere ud fra ca. 250 forannmeldte til udstillingen. Blandt de 38 udvalgte vil fire af den samme jury blive endelig udvalgte som prismodtagere og hver modtage en lige værdig pris på 20.000 kr. De i alt 80.000 kr. er i hovedsagen indstiftet af andre, etablerede glaskunstnere.

Forsidebillede: Jiri Suhajek, Czechoslovakia. »Dialogue«, 1985.
indhold m.m.